

Manuele Marinoni

Antonio Girardi

La lingua della poesia in Italia. 1815-1918

Venezia

Marsilio

2015

ISBN: 978-88-317-2269-8

Esce nel 2015, presso la casa editrice Marsilio di Venezia, una raccolta di studi di Antonio Girardi su alcuni dei più significativi problemi della lingua della poesia italiana fra il 1815 e il 1918, estremi cronologici direttamente prelevati dalla «grande storia». Il progetto unitario del volume risponde alla metodologia e al campo di studi tipici di Girardi che, a partire da *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni* (Genova, Marietti, 1987), passando per *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici* (Padova, Esedra, 2001), sino a *Grande Novecento. Pagine sulla poesia* (Venezia, Marsilio, 2010), ha dedicato un ricco e costante interesse a questioni stilistico-metriche proprie della poesia italiana tra Otto e Novecento.

Il primo capitolo, *Berchet popolare*, indaga, dalla *Lettera semiseria di Grisostomo*, la natura del pubblico della poesia, le «mille e mille famiglie» che «pensano, leggono, scrivono, piangono, fremono e sentono le passioni tutte, senza pure avere un nome ne' teatri». Il primo problema è il nesso, all'interno del linguaggio e delle forme della poesia «romantica», fra «popolarità» e «pedagogia nazionale». Il paesaggio storico diviene pezza d'appoggio per una nuova poesia «da scrivere per il popolo». E da qui Girardi traccia una mappa dei caratteri della scrittura poetica dell'autore milanese, che risulta modulata «in vista dell'efficacia immediata, pragmatica, che essa deve avere»: dopo notazioni fonomorfeologiche, si passa all'analisi del rapporto fra sintassi e metro, in particolare, a partire dalla raccolta *Profughi*, nella griglia della sestina, da cui emerge una propensione per «periodi [...] brevi e densi», che Girardi confronta con quelli del Manzoni del *Carmagnola*. Un espediente che indebolisce il canto per renderlo più «abbordabile» al «più largo pubblico» è la limitazione di anastrofi e iperbati, a cui si aggiungono i non pochi deittici, connessi alla «vena visiva» della poesia di Berchet. Ma il carattere che più fornisce materiali d'indagine è quello del sottofondo melodrammatico: «Berchet con ogni probabilità aveva avvertito che l'Italia era il paese del melodramma, e che alludervi [...] poteva essere una strategia efficace per raggiungere il suo largo uditorio o per ampliarlo ancora di più». I punti di riferimento sono molti: da Giuseppe Grassi al «fraseggio lineare della più lieve melica settecentesca».

Il secondo capitolo, *Come il popolo, per l'Italia. Campioni di sintassi poetica elementare*, ripercorre «osservazioni che riguardano la sintassi, in vario modo popolare o popolareggiante, della frase e del periodo». Girardi parte dalla scoperta tutta ottocentesca del canto popolare in Italia; e ragionando del passaggio «della poesia destinata al popolo» a poesia «simil-popolare» si sofferma sui cambiamenti insiti, sempre nel rapporto metro-sintassi, al genere della ballata. Si passa così dai versi di Carlo Alberto Bosi, all'inno di Mameli, alla ricerca di tratti tipici della scrittura patriottica dell'epoca (tra i modelli il manzoniano *Marzo 1821*). Dai casi considerati emerge che «la formula base del rapporto tra sintassi e metro nella poesia popolare [...] nell'Italia di allora» consiste nel fatto che «un intero periodo» è contenuto in due versi, «salvo il caso in cui, nei due versi, di periodi non ce ne siano ancora di più». L'«estrema semplificazione sintattica delle frasi» influenza anche il tracciato metrico, nel diffuso rispetto dell'*ordo naturalis* e nella drastica lontananza dalle opzioni «petrarchesche e petrarchiste».

Il terzo capitolo è riservato a *Poesia e lingua di Arnaldo Fusinato*. Per Fusinato più che di genere satirico il critico preferisce parlare di sperimentazione «giocosa», ma «di una giocosità, contro le consuetudini, senza parodia», soprattutto nella serie di ritratti di personaggi «sempre determinati storicamente e socialmente, in qualche caso persino iperdeterminati». Girardi tratteggia anche la

genealogia del genere, tra «scherzi» (Giusti), «sprazzi di umorismo» (Praga), incroci di «diario fantastico e minore epica borghese» (Betteloni) e macchiette (Riccardi di Lantosca). «In generale la fonomorfologia di Fusinato suona piuttosto moderna», specie per la «scarsità di forme tradizionali»; «relativamente» moderno, «per sottrazione di voci», anche il lessico, con prestiti dalle lingue straniere, specie dal francese. È rinvenuta un'energica propensione alla «vita materiale», a cui s'accompagna una «sintassi figurativa [...], agile e incisiva». Tra gli elementi più significativi, che avvicinano Fusinato a modelli teatrali (Goldoni, e forse si potrebbero investigare nessi col Maggi), le «costruzioni dialogiche».

Il *fil rouge* tra poesia risorgimentale, temi patriottici e stagione romantica continua nel quarto capitolo: *Generi e innovazioni linguistiche: Riccardi e Betteloni*. Tra i temi della poesia di Riccardi il critico insiste sull'«irrimediabile disamore della vita» che permette un rapido confronto con la visione cosmologica leopardiana, radicalizzandone gli esiti finali. Dalla lingua del poeta affiora un temperamento «costituzionalmente instabile, irrequieto, sperimentale» e dal tessuto delle fonti, fra cui Dante, spicca una propensione «al racconto, alla cronaca». I filoni perseguiti da Riccardi sono «il patriottico, il satirico, quello popolare, quello filosofico»; ma quello che, secondo Girardi, più conta è il «discrimine strutturale segnato dal passaggio al diverso *genere* del poemetto». Betteloni, invece, «in prossimità di Pascoli, è l'unico poeta italiano che punti davvero, direttamente e seriamente, a liquidare il linguaggio della tradizione», soprattutto grazie alla «specificità natura narrativa». L'opera betteloniana è letta nella sua duplice natura di «libro di poesia» e «romanzo in versi».

Tra i saggi, quello più antico, del 1981, è *La lingua poetica tra scapigliatura e verismo*. Girardi fa due premesse: «stabilire le ragioni che possano spiegare la sostanziale persistenza del linguaggio tradizionale fino alla generazione di Prati e di Aleardi», e «definire le ragioni e le modalità [...] per cui ha luogo, all'indomani dell'unificazione nazionale, un distacco così netto dalla tradizione». A riflessioni sociologiche s'alternano campionature linguistiche. Ne risulta che dalla prima generazione postunitaria parte una «nuova *koinè*, ripresa e sviluppata per un lato da minori “veristi” [...], per l'altro da vari scapigliati».

Seguono due capitoli pascoliani: *Ritmi di Castelvecchio* e *Pascoli, la lingua e il dialetto*. Il primo analizza i novenari della seconda raccolta del Pascoli. C'è un principio, secondo Girardi, che «tende a unificare tutte le misure» e che «fa di ciascuna un multiplo o all'inverso un sottomultiplo delle altre»; e c'è un andamento prevalente: quello ad anfibrachi puri, «e variazioni altrettanto regolate». Da tale sequenza di anfibrachi Girardi deduce la «ripetizione dell'identico», una «ritmica ostinatamente *ciclica*». Il critico insiste sulle eccezioni al modello dominante: «rimane certo che di norma le eccezioni a loro volta rispondono a sottoregole piuttosto precise», lo stesso principio, sostenuto da Mengaldo, secondo il quale, esistono «leggi strutturali interne, tendenzialmente rigorose». Girardi ribadisce la «ciclicità *ritmica*» che fa tutt'uno con una «ciclicità *fonica* non meno pervasiva». Il secondo capitolo tratta delle «idee del poeta sulla lingua». I punti principali: 1) il sacrificio dei classici per largheggiare coi contemporanei; 2) un «*continuum* linguistico che spazia in zone diverse ma non separate»; 3) le «novità “grammaticali” di *Myrica*, non messe in ombra o soverchiate dal proliferare delle sgargianti “post-grammaticali”, giocano la parte storicamente più decisiva».

L'ottavo capitolo tratta della *Strofe lunga di «Alcyone»*. *Raffronti*. Girardi sostiene la «dialettica di fondo tra la relativa brevità dei versi e la lunghezza delle strofe» nella *strofe lunga* del terzo libro delle *Laudi*. Il primo computo riguarda la lunghezza dei versi sperimentati da d'Annunzio nella suddetta forma: dal trisillabo al novenario. Girardi fissa le continue, e variabili, aggregazioni dei versi: una ricca libertà che si concretizza anche nell'«incostanza ritmica che fa», appunto, «il paio con quella *mensurale*»; stessi principi di variabilità per le «trame foniche». Il critico investiga alcune delle ragioni di tale sperimentazione musicale confrontando le *strofe* alcionie con quelle della *Laus vitae*.

L'ultimo capitolo del volume è dedicato alle «*Poesie-prosa*» di *Clemente Rebora*. L'oggetto del capitolo riguarda le modalità letterarie e quindi esistenziali con cui Rebora visse, raccontò e percepì

la guerra (messe peraltro in evidenza anche dal recentissimo «Meridiano» Mondadori, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Paolo Maccari). Il primo confronto è con la poesia ungarettiana: «se in Ungaretti la morte si rovescia, almeno a tratti, in rilancio vitale [...] la guerra di Rebora non lascia varchi o possibilità di riscatto». La ricerca tiene unite poesie e lettere, dove, in sintesi, «emerge [...] tutto il disagio, psicologico ed etico, di chi la violenza non la tollera proprio». Girardi traccia le sinopie di quel libro mancato sulla guerra che Rebora progetta dopo l'edizione dei *Frammenti lirici* del '13 e prima dei *Canti anonimi* del '22. Il «modulo costruttivo» del progetto incompiuto era quello delle «poesie-prosa»: «nelle uniche pubblicazioni in qualche modo sorvegliate dall'autore, le proporzioni non sono stabili, ma la compresenza dei due registri è costante». Al genere misto, largamente impiegato nel primo Novecento (esempi: Jahier e Moretti), Rebora avrebbe dunque affidato il compito di «rappresentare il peggio della guerra», in egual misura tra nuclei in prosa e nuclei poetici; difatti la poesia «non concede, rispetto alla prosa, nessun abbuono o velame pietoso». Di qui la questione dell'espressionismo reboriano: motivato «dal di dentro di una psiche irrequieta, e ora anche dal di fuori di un modo devastato». Girardi specifica talune differenze dal primo espressionismo dei *Frammenti*: specie per la «tagliente nudità» dei «segmenti versali». Tali forme paiono, da un punto di vista strutturale e formale, «un unico macrogenere anfibio spartito su due versanti»: poetico e prosastico; una radicale e invasiva osmosi delle forme: grazie, o a causa, del peso esistenziale e biografico delle vicende (storiche) della guerra, stando anzitutto alle esigenze espressive, si «profilava [...] un davvero insolito prosimetro, da considerare tra le esperienze novecentesche più motivate».